RADU G.

ŢEPOSU

„Viaţa şi opiniile personajelor"

Publicistica rămîne şi astăzi o bună şcoală de critică, dovedindu-şi în continuare vigoarea, în ciuda faptului că interesul multor critici tineri a părut că se îndreaptă, în deceniul din urmă, fie către cercetarea „ştiinţifică" a literaturii, prin aplicarea unor metode moderne (aşa numita critică a textului), fie către eseul erudit, de inspiraţie universitară, mai mult ori mai puţin tradiţional ca aspect. La Radu G. Ţeposu se observă cu uşurinţă stilul vioi, decis şi ingenios al celui care, cum se spune, şi-a făcut mîna scriind vreme de cîţiva ani recenzii pentru revistele literare. Prima lui carte ***(Viaţa şi opiniile personajelor)*** nu este totuşi doar o culegere de articole, ci un studiu, coerent, deşi, fragmentar, consacrat evoluţiei romanului românesc de la origini pînă în prezent. Succintele analize pe care le conţine au în vedere o clasificare a genului, aşadar o sinteză. Atît critica textului, cît şi eseul universitarilor evită de obicei sinteza. E paradoxal, dar majoritatea sintezelor le-au dat, după, ca şi înainte de război, publiciştii. Includ în această categorie pe Lovinescu şi pe Călinescu, la care practica recenziei de carte contemporană a condus finalmente la tablouri şi la istorii ale literaturii. Hulitul impresionism s-a dovedit mai constructiv decît pozitivismul (vechi sau nu). Cunosc obiecţiile formulate de acesta din urmă împotriva criticii globale şi ele sînt departe de a fi absurde, deşi mi se pare că, la rigoare, pot fi privite şi ca o fugă de răspundere. Nu există numai sinteze superficiale, ci şi analize sterile.

Radu G. Ţeposu este unui din criticii cei mai promiţători ai generaţiei tinere. ***Viaţa şi opiniile personajelor*** se citeşte pe nerăsuflate. Autorul realizează o combinaţie eficientă de analiză şi teorie, folosind bine şi achiziţiile recente ale naratologiei şi stăruind cît e necesar (uneori ceva mai puţin) pe caracterizarea personajelor. Ideea eseului său nu e vizibilă de la început cu ochiul liber. Curge sub nisipul analizei o vreme, ieşind apoi la suprafaţă tot mai des, pînă la a căpăta contur definitiv în capitolul ultim. Abia aici găsim şi o sugestie privitoare la metoda critică întrebuinţată. Aceasta ar fi o „retorică existenţială", şi ar citi în personaj nu doar „figura" care se construieşte în text, dar şi semnificaţia ontologică. Criticul face aşadar o jumătate de pas înapoi faţă de exigenţele noii critici franceze din deceniile trecute (pe care le discută polemic), ceea ce se explică nu numai prin prudenţa metodologică, dar şi prin materia pe care o are în vedere, prea puţin susceptibilă de a se lăsa manipuiată de o teorie radicală. Ca unul

care a scris o carte despre romanul românesc, pot afirma fără ezitare că-i împărtăşesc rezervele de principiu.

Teza principală este aceea că personajul de roman se emancipează treptat de sub tirania autorului, urmînd în plan specific revolta mai generală a individului din ultimul secol contra transcendentelor de tot felul. Fiind iniţial manevrat cu stricteţe de către narator, personajul devine conştient de sine şi se autoanalizează sau chiar se autonarează, substituindu-se adesea naratorului (sau autorului). Din evoluţia personajului decurge una a romanului însuşi. Criticul descoperă trei clase succesive: romanul de *reflectare,* bazat pe omniscienţa naratorului şi în care personajul este narat şi are iluzia vieţii; romanul de *reflecţie,* bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care e şi narator, dar care păstrează iluzia vieţii; în fine, romanul de *imaginare,* bazat pe conştiinţa de sine a personajului, care uzează deliberat de convenţia literaturii. Aceste trei clase sînt numite şi roman tranzitiv (de exemplu ***Ion, Baltagul*** etc.), reflexiv *(Adela,* ***Ultima noapte*** etc.) şi metaroman ***(Ioana*** de Holban, ***Solstiţiu tulburat*** etc.).

Unele nedumeriri stîrnesc, înainte de orice, exemplele. Dar spre a fi concludentă, discuţia trebuie purtată pe planul mai general al clasificării. Cel puţin două criterii sînt folosite în această clasificare. Romanul reflexiv este distins de cel tranzitiv cu ajutorul conştiinţei de sine a personajului; care devine narator după ce fusese doar narat. Sîntem în cadrul iluziei realiste, cu aceste prime clase, personajul avînd, altfel spus, iluzia vieţii. Acesta este un nou criteriu care distinge romanele tranzitive şi reflexive de cele imaginare (sau de metaromane), care implică, în ce le priveşte, o asumare conştientă a ficţiunii. De către cine? Radu G. Ţeposu e ambiguu în acest punct esenţial. Dată fiind insistenţa pe ideea iluziei vieţii, răspunsul logic ar fi că personajul însuşi în metaroman „uzează de convenţia literaturii". Şi atunci criteriul al doilea ne spune, formulînd mai limpede, că există personaje care cred că trăiesc cu adevărat, în realitate, şi personaje care ştiu despre ele că sînt personaje.

Acest criteriu mi se pare greu de susţinut şi, mai ales, inaplicabil, în sens propriu, doar autorul (naratorul) poate avea (comunica) iluzia vieţii, ori conştiinţa convenţiei. Pentru un personaj neraportat la o instanţă auctorială, criteriul este pur şi simplu nepertinent. Nu pot spune despre Ion, Adela sau Grobei decît că trăiesc şi atît. în acest caz, afirmaţia criticului că personajul romanului tranzitiv „are iluzia vieţii" nu poate fi nici probată, nici infirmată; prin natura lui, acest roman nu permite personajului să fie vreodată narator sau măcar conştient de sine.

Dar care sînt, pe de altă parte, personajele care ştiu că sînt personaje? Să le căutăm în metaroman (aşa cum îl determină Radu G. Ţeposu): lucru curios, nu găsim nici unul! Grobei sau Rogulski ştiu că sînt personaje? N-au nici cea mai mică idee. Poate unul din numeroşii povestitori din *Cartea Milionarului*. Dar ei sînt inocenţi, relatînd fapte de viaţă şi neurmărind să scrie romane. Nici chiar Sandu din *Ioana* nu e mai concludent. Dacă e neîndoielnic că o parte din aceştia au conştiinţa că sînt naratori sau chiar scriitori (Sandu o are), e foarte îndoielnic că o au şi pe aceea că sînt personaje. Trebuie făcută distincţia între conştiinţa (pe care o poate avea orice ins de pe stradă cînd povesteşte ce i s-a întîmplat) că sîntem protagonişti sau spectatori într-o suită de evenimente trăite şi relatate de noi înşine şi conştiinţa (mult mai rară) că sîntem produsul imaginaţiei unui scriitor. Borges a scris o nuvelă pe această temă, arătînd ce revelaţie extraordinară reprezintă pentru om conştiinţa de a fi imaginat de altcineva. Aş putea să-l ajut pe Radu G. Ţeposu sugerîndu-i cîteva asemenea personaje din *Martorii* Iui M. Ciobanu, din *Ficţiune şi infanterie* de Costache Olăreanu sau din *Ingeniosul bine temperat* de M.H. Simionescu. Greutatea de a le găsi constă, pe de o parte, în caracterul prea lax al metaromanului, aşa cum îl înţelege criticul; specia trebuie redusă doar la acele puţine romane a căror problemă principală este scrierea (cu tot ce se leagă de ea) a unui roman. Pe de altă parte, greutatea se explică, din contra, prin îngustimea criteriului. Aşa cum „iluzia vieţii" s-a dovedit o unitate de măsură neaplicabilă la romanul tranzitiv, „conştiinţa convenţiei" atribuită exclusiv personajului e neimplicabilă la romanul imaginării. Trebuie să avem în vedere personaje care narează ele înseşi (sau scriu) romanul şi nici chiar atît nu e suficient, căci numai puţine din ele ştiu că sînt personaje.

Clasificarea conţine şi elemente viabile, în primul rînd acela, foarte important în economia cărţii, care se referă la emanciparea personajului. Trecînd peste nuanţe, apare oarecum evident că personajul de roman cunoaşte întîi o dependenţă maximă de narator (care-l manevrează abuziv), apoi o oarecare independenţă (i se recunoaşte dreptul de a asculta de logica proprie firii lui), ba chiar o formă de emancipare (cînd e lăsat să se analizeze şi să nareze singur, fără intermediari). Pînă la acest punct sînt total de acord cu autorul *Vieţii şi opiniilor personajelor.* Mă despart de el în aprecierea ultimului avatar al personajului, în care vede o maximă eliberare de sub tutela naratorului. Acest lucru poate fi adevărat dacă acceptăm că metaromanul (în sensul strîmt!) reprezintă acest ultim cuvînt al genului, ceea ce mi se pare însă tot aşa de fals cu a susţine că ultimul

cuvînt este dispariţia personajului în „Ies nouveaux romans" de acum un deceniu. In fond, emanciparea personajului e un proces care însoţeşte evoluţia doar a romanului realist, fiind legată de rafinarea strategiilor veridicităţii. Dar ea nu mai are aceeaşi raţiune în romanul modern. Sînt manipulaţi de narator sau emancipaţi eroii lui Muşii, Kafka şi Urmuz? mtr-un anume sens, ei sînt manipulaţi, căci au devenit, într-o măsură mult mai mare decît toţi înaintaşii lor din romanul realist, obiecte de manevră într-un discurs narativ. Dar în alt sens, ei sînt mult mai liberi decît aceştia, putînd lua înfăţişările cele mai diferite, putîndu-se metamorfoza pînă la a-şi pierde aspectul omenesc. Mai cuminte e să nu căutăm o aplicare a noţiunilor în acest tip de roman. De aceea eu aş fi scris alt final captivantului scenariu al lui Radu G. Ţeposu.

Aproape toate capitolele conţin analize şi sugestii remarcabile. Voi încerca să prind din zbor cîteva, indicînd şi punctele care mi s-au părut vulnerabile. Unele capitole sînt prea succinte (îndeosebi cele despre **Ciraii** lui Mateiu Caragiale şi despre ***întîmplările*** lui Blecher) ca să-mi pot face o părere limpede, mai ales că autorul, din teama de a cădea în tezism, îşi ilustrează pretutindeni cu extremă discreţie ideea centrală a eseului său. Mişcarea critică pare spontană, adecvîndu-se din mers la toate situaţiile. Nu e însă mai puţin adevărat că, adesea, autorul nu valorifică pînă la capăt consecinţele clasificării în legătură cu fiecare din romanele analizate. Cîte un capitol pare chiar retardat înainte ca teza să fi prins contur definitiv, în alte locuri, ea este doar formal reamintită, mai mult din obligaţie decît din necesitate. O cauză trebuie căutată în teza însăşi, care pune destule probleme, cum am văzut, dar asta se datorează cu siguranţă neelaborării complete a unor capitole. Să mergem mai departe. După **Mano/7** *(„ în chip figurat, un roman despre sclavia personajului"),* ***Ciocoii vechi şi noi*** este caracterizat ca un roman critic, de tip călinescian *(avânt la lettre,* fireşte), deoarece autorul pare mai degrabă să exploateze nişte procedee retorice decît să observe viaţa. E interesant că această idee apare şi la Marian Papahagi, şi la Radu G. Ţeposu cam în acelaşi timp, ceea ce poate indica o tendinţă de modificare a interpretării lui Filimon. Lucruri în general juste se spune despre ***Mara*** lui Slavici, demonstrîndu-i-se realismul fundamental (începutul emancipării, cînd se trece de la norma colectivă la cea individuală). M-a surprins în schimb portretul lui Tănase Scatiu, care n-ar fi fiind un parvenit (căci e deja bogat şi instalat solid în clasa socială spre care ţinea, după cum remarcase deja Călinescu), ci *„un orgolios stupid, din stirpea caragelianã",* suferind de un complex de inferioritate şi urmărind să se

răzbune pe boierii de viţă, cu o tenacitate asemuită de critic unei „imbecilităţi prosteşti". Am o imagine cu totul diferită despre eroul lui Duiliu Zamfirescu. Parvenitismul lui (constatat de Lovinescu şi respins de Radu G. Teposu) nu e un clişeu critic. Parvenit este acela care, depăşindu-şi condiţia socială modestă, nu reuşeşte să se asimileze deplin clasei în care a fost propulsat, trădîndu-şi mereu originea. Definiţia se potriveşte întocmai lui Scatiu chiar în portretul pe care i-l face Radu G. Teposu (mitocănie, limbaj gorbian etc.). Respingerea ideii se datorează, bănuiesc, confundării parvenitismului cu arivismul, care e o ambiţie de înălţare, sprijinită pe snobism, pe dorinţa de a împrumuta comportamentul socotit superior, şi pe efortul de a ascunde provenienţa. Cei doi termeni nu sînt sinonimi. Scatiu nu e un Julien Sorel (prototipul arivismului) şi nici un Păturică. E parvenitul tipic, fără complexe (poate doar de superioritate), care dispreţuieşte în Tincuţa, după ce a luat-o de nevastă, sau în Murguleţ, specimene degradate, lipsite de vitalitate. Cum să fie el, în aceste condiţii, „handicapat de propria neputinţă"? Care neputinţă? Din unghiul lui de vedere i-a reuşit tot ce a dorit şi n-are decît ce merită.

Ion i se pare criticului un personaj tragic, frustrat atît social, cît şi uman (erotic): *„Personajul trăieşte o dublă aspiraţie: posesiunea şi posedarea".* Jocul de cuvinte relevă expresiv termenii conflictului, pe care Ion nu va şti să-i împace niciodată, în general, ambiguitatea „idealului" lui Ion e bine înfăţişată. Cred totuşi că Radu G. Teposu împinge lucrurile prea departe cînd afirmă că obsesia pămîntului capătă în roman o formă erotizată datorită ambiguităţii care-l determină pe Ion să-şi confunde aspiraţiile. Sărutarea pămîntului *„nu reprezintă* (spune criticul) *exacerbarea unei obsesii sociale, ci mai degrabă compensarea unei frustrări intime".* Pe cît de savuroasă este pagina consacrată jocului cu cartea (la propriu, nu numai la figurat!) dintre Ela şi Gheorghidiu din ***Ultima*** *noapte,* pe atît de dificile sînt acelea care explică dialectica realitate-conştiinţă la Camil Petrescu. Nu sînt convins că cea mai nimerită intrare în problematica eroului camilpetrescian este aceea pe care ne-o indică teoriile (foarte contradictorii!) ale autorului însuşi. Dorinţa exagerată de originalitate falsifică, apoi, portretul lui Emil Codrescu din *Adela,* un roman, după părerea lui Radu G. Teposu, mai curînd „cazuistic-livresc" decît de analiză, fiindcă obiectul său nu e iubirea reală a eroului pentru Adela, ci *„reprezentareaprin trăire artistică a ideii de iubire".* Doctorul ar fi un pedagog, care ar instrui-o pe Adela în materie de amor, şi n-ar urmări *„o experienţă de viaţă, ci una estetică".* Fără a nega că Emil Codrescu e un seducător, de un fel anume, mi se pare că nu putem

reduce romanul la o strategie, la o pedagogie, ignorînd cu totul sentimentul care mobilizează resursele sufleteşti ale personajului. Ca o glumă fie spus, Ibrăileanu ar fi fost foarte şocat de interpretare. Capitolul despre *Vestibul* e remarcabil şi arată că tinerii critici înţeleg mai lesne decît predecesorii lor modernitatea romanelor lui Ivasiuc. Iată o foarte potrivită caracterizare a acestui roman modern: *„Mi se pare că in ultima vreme s-a intîmplat cu romanul ceea ce s-a petrecut cu personajul acestuia. Renunţîmnd să mai fie simplu autor de aventuri ori drame sentimentale, călător ori luptător, personajul refuză să mai acţioneze, preferind să problematizeze. Personajul activ a fost detronat de cel pasiv; meditaţia a luat locul acţiunii. Romanul se resimte şi el de pe urma acestei mutaţii, si, o dată cu el, întreaga literatură modernă".* Astfel de observaţii explică sensul modernităţii şi în *Vînătourea regală, Ucenicul neascultător, Cartea Milionarului, îngerul a strigat, Bunavestire.* Mai ales ultimul, după ce a fost întîmpinat nefavorabil, reproşîndu-i-se neconformarea la o anumită concepţie de roman, începe să fie reconsiderat prin prisma originalităţii lui reale. Radu G. Ţeposu scria pe bună dreptate: *„Bunavestire de Nicolae Breban epuizează, din punct de vedere retoric, toate modalităţile de raportare a naratorului, personajelor şi autorului la contextul epic, atit cele de tip tradiţional, cit şi cele de tip modern, devenind, nu fără conştiinţă ironică, un tratat de retorică aplicată".* Constatarea ar fi stîrnit doar un surîs dezaprobator acum şase sau şapte ani, ca şi aceea că Grobei (deopotrivă un „om fără însuşiri" şi unul al tuturor disponibilităţilor) reprezintă un fel de prototip pentru restul personajelor. Şi alte observaţii merită atenţie. Cum am mai spus, mă îndoiesc că *Bunavestire* este un metaroman.

Viata si opiniile personajelor e o carte inteligentă şi incitantă, scrisă cu vigoare stilistică şi cu o tinerească dezinvoltură (judecăţi şi sinteze fulgerătoare) pe cît de simpatică, pe atît de primejdioasă.

(România literară, nr. 2, 1984)